



Le geste déictique averbal de Diderot dans le 'Salon' de 1761

Eric Bordas

► To cite this version:

Eric Bordas. Le geste déictique averbal de Diderot dans le 'Salon' de 1761. L'information grammaticale, 2007, N° 115, pp.37-41. <10.2143/ig.115.0.2024724>. <halshs-00422789>

HAL Id: halshs-00422789

<https://shs.hal.science/halshs-00422789v1>

Submitted on 20 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

LE GESTE DÉICTIQUE AVERBAL DE DIDEROT DANS LE SALON DE 1761

Éric BORDAS

Qui dit discours sur la peinture dit *déixis*. Par définition. Le tableau dont on parle (réfèrent extratextuel, mais référence intradiscursive) est désigné et montré par le geste direct de l'acte d'énonciation : le discours renvoie explicitement à des unités, des éléments, que le lecteur est censé avoir sous les yeux, et l'énonciation ne trouve sa cohésion et sa cohérence que par et dans cet axe de représentation¹.

Le *Salon* publié par Diderot en 1761 n'échappe pas à cette nature linguistico-énonciative, mais son originalité stylistique est, précisément, dans la radicalisation du geste déictique qui prend en charge l'objet pictural. En effet, Diderot ne cesse d'y multiplier les signes les plus ostensibles d'une *déixis* spatiale, qui proposent comme la trace d'une métaphore *in absentia* de la réalité concrète représentée : ainsi, le lecteur se retrouve à l'intérieur d'un système de références codées, et l'animation de l'hypotypose, trait de style rhétorique dominant de ces textes qui prétendent (?) donner à voir, est d'abord dans la désignation elle-même du tableau.

De l'ensemble de ces signes (adverbes orcentriques, usage surabondant des démonstratifs, présent de l'indicatif, progression thématique à thèmes dérivés, etc.)², on étudiera plus particulièrement le cas ultime de la séquence averbale, dans laquelle Diderot fait l'économie du verbe prédicatif pour mettre plus vigoureusement en scène la représentation de la désignation directe, qui motive et légitime son discours critique.

Les séquences sans verbe sont innombrables dans le *Salon* de 1761³. Mais elles sont de statut énonciatif très variable et n'appellent pas toutes la même attention. Il y a, d'abord, toutes les citations de *titres de tableau*⁴, séquences nominales isolées, à statut implicitement autonymique (non marqué, pourtant, puisque sans italiques), qui est thématization d'un objet à propos duquel un discours va se déve-

lopper : « L'Amour menaçant » (118)⁵. Il s'agit, dans cette relation directe texte/image de convention (ce titre pour cette toile), telle que le discours l'assume par l'usage de la mention, du premier niveau de modélisation de la référence *in præsentia* d'un objet singulier (Bosredon, 1997). Il y en aura d'autres, dans le commentaire descriptif spatialisant qui suit, presque toujours⁶. En un premier niveau, fondateur, la mention du titre impose tranquillement l'assurance d'une contiguïté objet/discours et d'une adéquation de cette contiguïté à l'extratexte. Il n'est qu'une radicalisation de la relation logique implicite d'un *il y a* et d'un *c'est* dans le geste de la désignation : *il y a* un tableau qui existe et que l'on désignera ainsi ; *c'est* la vérité de son existence – et de mon discours⁷. Le titre est le contraire même d'une métaphore, trope à logique triangulaire, qui gère une absence et un non-être : il opère par synecdoque à deux entrées, de plénitude existentielle.

Au titre, descriptif ou narratif, peut s'ajouter, en une seconde séquence nominale, le plus souvent apposée, un sous-titre générique, déterminant par caractérisation essentielle : « Zéphire et Flore, morceau de plafond » (130). Avec cette mention, on reste dans le cas minimal d'un non-discours articulé, soit développé dans le temps, avec une simple déclinaison d'items non actualisés (absence de verbe, absence de déterminant). La séquence se caractérise, certes, par l'absence de verbe existentiel, mais, plus encore, par l'absence de présentatif thématissant, qui correspondrait à la logique de cette désignation directe – et qui abonde dans tout le texte, en outre, comme on va le voir. Le fait de langue peut s'expliquer comme un rappel, plus ou moins pastiche, de l'objectivité distanciée d'une énonciation de catalogue, qui donne des références hors discours.

4. Le vrai titre, celui que l'Histoire de l'Art a retenu ; ou celui que Diderot lui attribue et par lequel il désigne le tableau, en ce qui est déjà un micro-récit hypotyposique, par exemple : « La Jeune Grecque qui orne un vase de bronze, avec une guirlande [de] fleurs. » (132) Il est bien évident que c'est le statut énonciatif de ces séquences nominales, et leur rapport déictique à l'objet thématisé, qui en fait des titres autonomes : les informations historiques extratextuelles ne modifient en rien la poétique de la désignation nominale développée ici par l'auteur.

5. Curieusement, il faut noter que ce cas, le plus simple et le plus attendu dans le cas d'une série de commentaires de tableaux, est le plus rare dans le *Salon* de 1761. Diderot lui préfère l'intégration du syntagme nominal du titre dans la morphosyntaxe d'une phrase avec verbe conjugué, traitant le nom propre du titre comme un groupe nom commun : « La fuite en Égypte est traitée d'une manière piquante et neuve » (122) La désignation n'existe que dans une aventure du sensible, même minimale.

6. Cf. *infra*.

7. Voir Bosredon (*op. cit.* : 13 et *passim*).

1. Sur l'histoire de la critique d'art comme *discours*, la généalogie de sa démarche, voir Frangne & Poinot (2002) ; sur la dimension *dix-huitiémiste* de cette histoire, qui replace Diderot dans son contexte, voir Démoris & Ferran (2001).

2. Exemple bien représentatif du style et de la manière de Diderot évoquant un tableau : « Est-ce que l'idée de ce tonneau percé par l'autre satire ; ces jets de vin qui tombent dans la bouche de ses petits enfants étendus à terre sur la paille ; ces enfants gras et potelés ; cette femme qui se tient les côtés de rire de la manière dont son mari allaite ses enfants pendant son absence, ne vous plaît pas ? Et puis voyez comme cela est peint. Est-ce que ces chairs-là ne sont pas bien vraies ? » (139-140) – toutes les références au texte du *Salon* de 1761, ou à celui de 1763, sont données dans l'édition Hermann (Paris, 2007), dont on respecte l'orthographe et la ponctuation.

3. Dans celui de 1763 aussi, du reste.

Mais parfois, Diderot réunit en une unique séquence désignation nominale du tableau (son titre : descriptif, parastrophique) et caractérisation (sensible) précise : « La Décollation de St Jean, encore pauvre production. » (123) C'est le premier cas de séquence nominale à deux termes (argument/prédicat – ou thème/propos si l'on valorise la dimension textuelle de l'énoncé)⁸, qui semble procéder par non-expression d'un verbe indispensable, et, là encore, de déterminants actualisateurs. Le premier (mauvais) réflexe de lecture, qui chercherait à ramener du familier sur de l'original, consisterait à « traduire » la séquence en langue standardisée – ou non-style (?) : « *La Décollation de St Jean est encore une pauvre production. » Inutile de préciser ce que ce genre de traduction a d'incertain et d'arbitraire⁹; ce qu'il convient de retenir, au contraire, c'est que Diderot fait le choix d'une énonciation qui semble surgir hors discours, mais dans un axe axiologique fort (« pauvre, encore »), ce qui peut paraître contradictoire, tant les unités avouent leur individualité, mais en masquant leur origine.

Une analyse stylistique traditionnelle (*i. e.* herméneutique) conclurait sans doute à la *rapidité* et à la *vitesse* de diction de Diderot, retrouvant une caractérogie à visage humain rudimentaire mais efficace – homme pressé et nerveux, souvent brouillon, *etc.* – sous ces effets d'écriture, bâclée en ce qui serait des notes de travail improvisées. On préfère se contenter d'insister sur le paramètre *rythmique* de cette énonciation, qui pose la rythmicité de la relation binaire argument thématique/prédicat attribut sur le rappel du modèle fort classique d'une brève période en parataxe asyndétique, avec protase et apodose, avec premier mouvement prosodiquement ascendant et second mouvement descendant¹⁰.

Le sujet sensible Diderot, au lieu de privilégier la morphosyntaxe conventionnelle, soit linéaire et transitive, d'ordre syntagmatique, pour imposer son identité et sa présence au monde, choisit une énonciation de type paradigmatique, qui confronte une unité à une autre, et qui fait de ce rapprochement spatial binaire la vérité de son jugement. On peut penser qu'à une logique du temps et de la chronologie,

8. Voir Lefeuve (1999 : 145 *et passim*).

9. Rappelons que J.-P. Seguin (1993) a fait l'histoire du sentiment linguistique de la « phrase » comme référence dans l'imaginaire français au XVIII^e siècle, précisément. On relira les hésitations antagonistes de Buffier ou d'Olivet (*ibid.*, 121-128) à propos de l'idée de complétude de la « phrase entière », pour comprendre l'originalité des choix de Diderot.

10. Ce qui n'exclut d'ailleurs pas, et c'est heureux, l'interprétation herméneutique, si l'on estime qu'elle est la finalité de l'analyse stylistique. Dans son étude (inédiée) sur « le style de Diderot », L. Spitzer insiste bien sur le paramètre *oral* de la rythmicité de son énonciation discursive, caractéristique qu'il ramène, selon sa méthode, à la personnalité psychologique de l'écrivain : « J'ai souvent été frappé en lisant Diderot, par une armature musicale dans laquelle il me semblait entendre la voix de Diderot en train de parler : un rythme qui est ponctué de lui-même, suggérant que celui qui parle est balayé comme par une vague de passion qui tend à submerger toute limite. Cette armature (qui est un aspect presque en opposition avec le style classique) peut apparaître, avec des nuances variées n'importe où dans les écrits de Diderot [...] La conclusion semble évidente que cette musicalité était combinée par un certain tempérament nerveux qui, au lieu d'être modéré par le style, pouvait au contraire lui donner de l'énergie. » On cite cette étude dans la traduction qu'en a donnée S. Devaiges, dans un Mémoire (D.E.S.) non publié (Dijon, s. d.), consultable sous forme de dactylographie à la BnF. Ce travail présente également une étude inédite en français d'A. Langen sur « la technique de la description des images dans les *Salons* de Diderot ».

Diderot préfère l'expérience plus brutale, parce que plus immédiate, de l'espace et de la diffraction : la séquence diffracte les unités en deux repères nominaux, SN1, SN2, qui n'existent que l'un *contre* l'autre et l'un *par* l'autre, choix langagier qui permet de faire l'économie des développements verbeux pour aller à l'essentiel, le jugement critique et l'aventure du sentiment individuel.

En cela, des énoncés de ce type s'apparentent au *style coupé* classique, dans toute sa tradition de discours de l'émotivité, voire de la sincérité¹¹. Cette forme d'énonciation rend encore plus manifeste « le substrat de la figuration binaire » que Georges Daniel (1986 : 234) a reconnu dans la langue et l'imaginaire de Diderot, en particulier dans les mesures de proportions et de liaisons – au détail près que la structure apposée, avec ses deux membres solidaires, participe pleinement de cette poétique de la liaison, qui n'est nullement limitée aux connecteurs logiques de phrases : le marqueur \emptyset n'est pas un non-marqueur.

Ce fait de langue (SN/SN), qui ruse avec ce qui ressemble à une apposition stricte, caractérisante, avec prédication seconde¹², pour dissimuler un jugement de valeur particularisant explicite, est un authentique *trait de style* dans le *Salon* de 1761. Mais il connaît des variations. Et les plus importantes sont celles qui sollicitent les ressources existentielles du présentatif : « C'est un joli sujet que la Première offrande à l'Amour » (118). Dans une autre *langue*, mais dans le même *style*, Diderot aurait pu écrire, à l'identique, comme dans l'exemple précédent : « *La Première offrande à l'Amour, joli sujet. » Il s'agit bien de la même logique de désignation directe – du jugement critique, sinon du tableau : la *déixis* est intériorisée et autoréférentielle.

Le présentatif prédicatif *c'est* sert « à poser la spécification d'une donnée ou à mettre en relation deux données pour l'information à fournir » (Morel, 1992 : 508). Là où la séquence nominale stricte, sans présentatif à base verbale, opérerait selon l'ordre thème/prédicat, l'introduction du *c'est* à l'initiale, avec discordancier *que* pour établir l'articulation et la relance, inverse l'ordre caractérisant, et commence par énoncer le jugement critique (« joli sujet ») pour thématiser, ensuite, l'objet de ce jugement, présentifié par la synecdoque nominale de son titre désignatif (« la Première offrande à l'Amour »). La structure d'emphase de cette énonciation – qui rappelle, elle aussi, le modèle périodique binaire de la période, mais avec articulation syntaxique marquée – valorise à l'identique l'objet thématique (le tableau) et le prédicat critique (le jugement), l'un n'existant, finalement, que par l'autre.

En fait, une phrase comme celle-ci, de type déclaratif assertif, quoique sans verbe conjugué, semble surtout se rappro-

11. Sur le style coupé, dans sa dimension historique, voir François (1966 : 1980-1984), qui insiste, du reste, fortement, sur le rôle décisif de Diderot dans la valorisation stylistique des attaques contre ce qu'il appelle « la phrase logique ». C'est également par le rappel de cette tradition stylistique que G. Gauthier (1989) explique l'importance des phrases sans verbe chez Diderot. Sa lecture de certains manuscrits autographes des *Salons* montre, d'ailleurs, qu'en premier jet, Diderot privilégie le style coupé en phrases sans verbe, mais que la version imprimée transforme le plus souvent cette énonciation spontanée en période traditionnelle.

12. Voir Neveu (2000), Noailly (2000).

cher des énoncés exclamatifs, la modalité exclamative venant s'ajouter à la modalité déclarative de base. Or cela semble une caractéristique récurrente de ces séquences averbales à valeur déictique, que de modaliser fortement, par une exclamation plus ou moins discrète, l'énonciation. On voit ainsi Diderot alterner, dans la complémentarité, séquences nominales averbales strictes et séquences avec *c'est* expositif pour désigner les objets de son discours : « Le beau tableau, si le peintre avait su faire des montagnes au pied desquelles la Vierge eût passé [...]. Mais rien de tout cela. C'est qu'il n'a pas senti la richesse de son idée. C'est un sujet à refaire » (122-123). L'articulation discursive du sujet, intégrée dans une représentation temporelle et modale précise (verbes conjugués), est isolée dans des informations annexes et complémentaires : la désignation directe, elle, peut faire l'économie de sa précision. Le geste subsume le discours.

Un autre présentatif thématissant très aimé de Diderot critique d'art est, bien sûr, le visualisant *voici*, avec adverbe spatialisant exophorique de proximité immédiate (-ci), expositif, ou *voilà*, plus conclusif, plus distancé. C'est par ce mot qu'il ouvre son *Salon* de 1761, pour désigner, non un tableau, mais les pensées qu'il va nous proposer autour du tableau : « Voici, mon ami, les idées qui m'ont passé par la tête à la vue des tableaux qu'on a exposés cette année au Salon. » (112) Par la suite, la tournure est récurrente. Ce peut être en séquence averbale stricte, simple thématisation d'un objet, plus ou moins caractérisé : « Mais voici une des plus grandes compositions du Salon » (152) ; il n'est pas rare, alors, de voir la séquence en « voici » se combiner à une autre séquence en « c'est », la thématisation visuelle du tableau permettant ensuite l'affirmation existentielle de son identité à décrire – ainsi l'énoncé qui suit immédiatement celui qui vient d'être cité, en une séquence apposée caractérisante à fonction rhématique : « C'est le Combat de Diomède et d'Enée, sujet tiré du cinquième livre de l'Illiade d'Homère » (*ibid.*).

Mais *voici* se trouve également mobilisé pour introduire des séquences moins courtes, moins strictes sur le plan thématique, ouvertes à des expansions relatives ou à des circonstances : « Voici, si j'avais été peintre, le tableau qu'Homère m'eût inspiré » (*ibid.*). Le discours devient plus sophistiqué, admet les méandres modal, temporel et aspectuel de verbes conjugués avec sujet exprimé dans les séquences de second niveau, mais la base reste cette désignation directe, minimale, d'un objet nommé, donné à voir. Il va de soi que l'origine morphologique de l'impératif du verbe *voir* prend, dans ce cas, une importance précise, en dépit de la recatégorisation du morphème : il y a thématisation, non seulement de l'objet cité, mais encore du geste désignatif et du regard posé sur cet objet. Le discours n'est pas seulement un discours de l'immédiateté, de la proximité, c'est un discours d'attestation d'existence ; mais là où *c'est* se contentait de poser et d'affirmer, *voici* contextualise le rapport spatial, dans une scénographie du regard qui définit objet nommé et sujet nommant. C'est déjà le début d'un microrécit, avec sujets actantiels et contiguïté du temps et de l'espace dans le cadre d'une expérience de la perception : la scène de la peinture est pensée comme un dispositif scopique que le geste déictique désigne à défaut de pouvoir la montrer ¹³.

Dans tous les exemples qui viennent d'être cités, relativement brefs, on voit Diderot se contenter de citer les objets qu'il désigne, en un geste commun de dénomination et de représentation. Le titre, répétons-le, reste l'unité de référence de cette option stylistique (linguistique) et poétique (textuelle), même si le discours de la caractérisation ne demande jamais qu'à se développer de façon quasi autonome. En un autre rappel du style coupé pittoresque, les unités ne prennent de sens que dans leur rapprochement les unes avec les autres, selon la logique d'une cohésion discursive qui est une cohérence thématique syntaxique.

Or ce phénomène énonciatif de composition textuelle par juxtaposition des thèmes se remarque également, et surtout, dans les développements descriptifs qui précisent les tableaux désignés. Diderot organise ainsi l'espace de la représentation en réunissant très étroitement les détails visuels du tableau comme « cibles », ou objets à localiser dans l'espace (sujets de la relation spatiale), et les « sites », ou repères par rapport auxquels s'établit la localisation (objets de la relation spatiale) ¹⁴. Cela donne des textes très précisément structurés, selon une évidente illusion de représentation visualisante : « À gauche de celui qui regarde, la Paix qui descend du ciel [...] ¹⁵ ; d'un côté la générosité qui verse des dons ; de l'autre un génie armé d'un glaive qui menace la Discorde terrassée [...] ; les rivières de Seine et de Marne étonnées et satisfaites. À droite, le prévôt des marchands et les échevins en longues robes [...] » (114). C'est là un exemple de ces « descriptions quasi techniques », au « style de procès verbal », qu'Alexis François (1966 : 2052-2053) n'appréciait guère chez Diderot critique d'art, morceaux « où l'analyse tend à disjoindre plutôt qu'à rapprocher et lier les parties » (*ibid.*). On peut, pourtant, penser exactement le contraire : aucune de ces séquences n'a d'autonomie discursive, et chacune soutient la suivante et la précédente, en une totalité asyndétique, mais très précisément située ; la diffraction relève de la syndète, non de l'éclatement d'un repère axial qui, tout au contraire, n'a jamais été aussi centripète.

Mais le plus important est d'abord dans la forte mobilisation quantitative des unités déictiques d'articulation spatiale. Toujours placées à l'initiale, en séquences expositives et existentielles, les « expressions prépositionnelles » déictiques, avec ou sans marqueur (Borillo, 1992 : 254-255) ¹⁶, thématisent le site qu'ils représentent et la cible qu'ils prennent en

13. On rejoint les analyses sémiotiques de S. Lojkin (2003b). Sur la notion de « scène » pour les arts visuels, voir Mathet (2001).

14. On a reconnu la terminologie de C. Vandeloise (1986 : 34).

15. Pour des raisons de place (et de lisibilité), on a parfois coupé dans les expansions caractérisantes et les compléments, mais en respectant, comme il se doit, la structure profonde de l'énonciation syntaxique telle que la découvre la forme de la séquence sans verbe prédicatif de niveau 1.

16. La nature non substantive de *gauche*, dans le syntagme *à gauche* n'est pas une évidence, surtout dans la relation cible/site qui motive cet emploi. Comme l'a fait remarquer P. De Carvalho à A. Borillo (*ibid.*), « admettre que, dans *à gauche de*, le mot *gauche* est un nom-substantif comme les autres, et qui serait, alors, le site reviendrait à remettre en cause le contraste localisation interne vs localisation externe [...] : par exemple dans *la maison est à gauche de la gare*, où serait le "contact", "inclusion" ou "partage de l'espace" [...] entre la 'cible/maison' et le 'site' gauche... ». Malgré cette pertinente analyse de logicien, on conserve, ici, la désignation du tour par l'identification morphologique mise en valeur par une simple substitution (*à gauche de/près de/sous, etc.*).

charge, dans une valeur et une actance concomitantes. C'est, certes, un phénomène banal, inhérent à leur usage, mais qui est, tout de même, poussé par Diderot jusqu'à saturation de la représentation, puisque le discours se réduit à ces seules notations. Et ce d'autant plus que, on y revient, ces séquences font l'économie des verbes : le geste déictique épuise la désignation, la limitant à sa plus simple expression, et le sujet, regardant et parlant, disparaît derrière le geste qu'il suscite et qui le résume. L'écriture du sujet sensible n'est plus rien d'autre qu'un réseau de références spatiales, qui permettent d'introduire et de thématiser les développements axiologiques, en termes de goût, de sensibilité, de culture.

Parfois, Diderot commence par une séquence avec verbe sémantiquement minimal, du type *être* ou *se trouver*. Ainsi, dans le passage suivant, longue « description » d'un célèbre tableau de Greuze : « À droite de celui qui voit le morceau est un tabellion assis devant une petite table » (165). Puis suit une première série de séquences nominales apposées, avec deux termes (thème, rhème) en relation prédicative : « Sur la table, le contrat de mariage, et d'autres papiers. Entre les jambes du tabellion, le plus jeune des enfants de la maison » (*ibid.*) Cette désignation interne va vite être remplacée par une référence externe, déictique donc, qui va s'appuyer sur des repères, spatialisés d'abord par leur mise en discours. Diderot précise, du reste, très clairement, ce passage de l'intérieur de la « scène » à l'extérieur du cadre, comme de la cible au site, en ce qui est presque un mode d'emploi : « Puis en continuant de suivre la composition de droite à gauche, une fille aînée debout, appuyée sur le dos du fauteuil de son père. Le père assis dans le fauteuil de la maison. Devant lui son gendre debout, et tenant de la main gauche le sac qui contient la dot » (165-166). Le site est dessiné « de droite à gauche », par les références posées autour de la cible. Là encore, Diderot se dispense de tout verbe pour radicaliser le rapport de la désignation à la caractérisation : l'objet existe dans sa perception même, en une affirmation tranquille qui peut faire penser au sensualisme de Condillac ; c'est le rapprochement qui fait sens et qui révèle la cohérence d'un ensemble, menacé de dispersion, ou d'insignifiance, sans ce regard recteur. Partant, le regard recteur n'a d'existence (discursive) que dans la matière (visuelle) qu'il prend en charge et assume. Quel est le sujet de la mise « en scène » (Lojkine, 2003b) de ces représentations ? C'est là une autre question.

La description du tableau de Greuze s'étend ainsi assez longuement, sur plusieurs pages, alternant phrases avec verbe, mais verbe utilitaire, thématisant, souvent, plus que véritablement narratif ou descriptif, et phrases sans verbe, ou avec présentatif minimal : « Le tabellion est vêtu de noir, culotte et bas de couleur, en manteau et en rabat, le chapeau sur la tête. Il a bien l'air un peu matois et chicanier, comme il convient à un paysan de sa profession. C'est une belle figure » (166). Entre les deux notations de constat, on remarque la liberté modalisatrice et interprétative de l'analyse imaginaire centrale : « Il a bien l'air... comme il convient ». Le tableau convoqué s'anime, et le discours sur la peinture, devient discours de la peinture, dans toute l'ambiguïté du génitif.

Quoi qu'il en soit, les marqueurs d'espace, eux, se dispensent de verbe, comme si la thématisation excédait une prédication active et explicite, en dehors des jugements de valeurs proposés par les constructions apposées, relativement rares dans ces compositions détaillées, du reste¹⁷. Les groupes prépositionnels se combinent, précisant la localisation interne de la cible aussi bien selon l'axe vertical (*dessus/dessous*), que latéral (*gauche/droite*) ou frontal (*avant/arrière, devant/derrière*)¹⁸ : « Derrière ce groupe, un jeune enfant [...]. Au-dessous de la mère sur le devant, une jeune fille assise [...]. Tout à fait à gauche, dans le fond, et loin de la scène, deux servantes debout qui regardent. Sur la droite, un garde-manger bien propre [...]. Au milieu une vieille armoire pendue à son croc. Ensuite un escalier de bois [...]. Sur le devant, à terre, dans l'espace vide que laissent les figures, proches des pieds de la mère, une poule qui conduit ses poussins [...] » (*ibid.*). Conclusion, métadiscursive mais écrite dans le même style : « Voilà l'ordonnance générale, venons aux détails » (*ibid.*). Telles sont les « phrases pittoresques » d'un art de « la description » frottée à la langue des ateliers, à en croire les historiens de la langue (François, 1966 : 2049-2052). S'agit-il d'une « description » à proprement parler ? Si tout ensemble de séquences dont l'objet référentiel extratextuel est soumis à une idée de visualité est une description, les choses sont, en effet, très simples, et l'analyse n'a plus qu'à reconnaître les typologies préexistantes, auxquelles les auteurs doivent avoir la bonne idée de se soumettre. Mais ces énoncés de Diderot ne cherchent pas tant à *faire voir* un tableau qu'à *représenter une perception* de tableau pour faire sentir le manque de l'objet tableau, ce qui est tout autre chose. La scène sensible, par l'illusion d'immédiateté désignative qu'elle prétend susciter dans ces séquences déictiques averbales, ne décrit pas un objet, mais *montre* une absence : l'absence de l'image, bien sûr, sous la sursémiotisation des figures convoquées et la dramatisation directe de l'énonciation¹⁹.

Tout discours sur la peinture relève d'une aporie, et le style de Diderot prenant en charge cette impossible matière en porte les marques. Dans le *Salon* de 1763, il commente son entreprise, en une formule laconique, toute de restriction : « Encore si l'on avait devant soi le tableau dont on écrit ». « Mais il est loin », ajoute-t-il (181). Loin de prétendre nier cet état de fait, le geste déictique averbal des séquences thématiques, tout au contraire, radicalise cette évidence : l'illusion de la désignation directe, immédiate, d'une hypo-

17. Les exceptions existent, qui voient à *gauche*, à *droite* être employés avec des verbes conjugués, mais elles sont tout de même relativement rares : « À droite le Scamandre et ses nymphes se sauvant d'effroi. À gauche des chevaux sont abattus » (153).

18. Sur le vocabulaire de la localisation en français, et la question de la dimension, de l'espace à la matière, voir Vandeloise (2004).

19. Là encore, on rejoint les analyses de S. Lojkine (2003a), pour qui, dans les *Salons* de Diderot, « l'image est désormais idée, modèle, et non *imago* ; il n'est plus question de support ; elle circule de la poésie à la peinture ». Son travail sur l'allégorie montre parfaitement comment une *image* comme l'allégorie n'est pas une *figure* : « elle revendique sa spécificité sémiologique et ne peut se réduire à un signe linguistique ». Il ajoute, ce qui est essentiel à notre propos : l'image « est juxtaposée et non enchaînée ; elle concourt à un effet commun et ne peut, pour cette raison, être subordonnée ». Il en va de même des « phrases » qui prennent en charge ces idées d'images, et qui n'existent que dans le geste direct d'une monstration.

typose qui prendrait en charge, non un tableau mais la perception active et agissante d'un tableau, est assumée et rappelée à tout moment. Partant, cette écriture de la présentation sensible est aveu d'une affirmation de l'absence. Absence de l'objet vu à dire, à partir de laquelle naît la pulsion, et le mouvement, du désir.

Éric BORDAS
École Normale Supérieure (Lyon)
CERPHI UMR 5037

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Borillo, Andrée (1992) : « Quelques marqueurs de la deixis spatiale », in M.-A. Morel & L. Danon-Boileau (éd.), *op. cit.*, 245-256.
- Bosredon, Bernard (1997) : *Les Titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification*, Paris, PUF.
- Brunot, Ferdinand (éd.) (1966) : *Histoire de la langue française, des origines à nos jours*, Paris, Armand-Colin.
- Daniel, Georges (1986) : *Le Style de Diderot. Légende et structure*, Genève-Paris, Droz.
- Démoris, René, & FERRAN, Florence (éd.) (2001) : *La Peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, PSN.
- François, Alexis (1966) : « Le XVIII^e siècle », in F. Brunot (éd.), *op. cit.*, t. VI.
- Frangne, Pierre-Henry, & POINSOT, Jean-Marc (éd.) (2002) : *L'invention de la critique d'art*, Rennes, PUR.
- Gauthier, Gérald (1989) : *La Phrase sans verbe chez Diderot : de l'autographe à l'imprimé*, thèse de Doctorat d'État, Paris IV – un résumé analytique a été publié dans *L'Information grammaticale*, Paris, 1990, n° 47, 39-41.
- Lojkine, Stéphane (2003a) : « De la figure à l'image : l'allégorie dans les Salons de Diderot », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, Oxford, 343-370 — disponible sur Internet : <http://galatea.univ-tlse2.fr>
- Lojkine, Stéphane (2003b) : « La jambe d'Hersé : écriture de l'image et cristallisation scopique dans les Salons de Diderot », in P. Auraix-Jonchière (éd.), *Écrire la peinture entre le XVIII^e et le XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 75-92.
- Mathet, Marie-Thérèse (éd.) (2001) : *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris-Montréal-Torino-Budapest, L'Harmattan.
- Morel, Mary-Annick (1992) : « Les présentatifs en français », in M.-A. Morel & L. Danon-Boileau (éd.), *op. cit.*, 507-517.
- Morel, Mary-Annick, & DANON-BOILEAU, Laurent (éd.) (1992) : *La Deixis*, Paris, PUF.
- Neveu, Franck (éd.) (2000) : *Langue française*, n° 125 [Nouvelles recherches sur l'apposition], Paris.
- Neveu, Franck (2000) : « Quelle syntaxe pour l'apposition ? Les types d'appariement des appositions frontales et la continuité référentielle », in F. Neveu (éd.), *op. cit.*, 106-124.
- Noailly, Michèle (2000) : « Apposition, coordination, reformulation dans les suites de deux GN juxtaposés », in F. Neveu (éd.), *op. cit.*, 46-59.
- Seguin, Jean-Pierre (1993) : *L'invention de la phrase au XVIII^e siècle. Contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*, Louvain, Peeters.
- Vandeloise, Claude (1986) : *L'Espace en français. Sémantique des prépositions spatiales*, Paris, Seuil.
- Vandeloise, Claude (2004) : *La Dimension en français. De l'espace à la matière*, Paris, Lavoisier.

***L'Information grammaticale* est publiée par la « Société pour l'Information Grammaticale » (association régie par la loi de 1901), dont le siège est à la Sorbonne, 1, rue Victor-Cousin, F-75005 PARIS et diffusée par les Éditions Peeters.**

Tables méthodiques, liens et renseignements divers :
<http://www.informationgrammaticale.com>

POUR RECEVOIR L'INFORMATION GRAMMATICALE

Abonnement : 50 €

Tous les paiements sont à envoyer aux Éditions Peeters, Bondgenotenlaan 153, B-3000 Leuven, Belgique.

Pour toutes les informations, veuillez contacter les Éditions Peeters, Service abonnements, Bondgenotenlaan 153, B-3000 Leuven, Belgique, 00 32 16 235170, peeters@peeters-leuven.be

Les abonnements sont renouvelés par tacite reconduction, les factures sont payables dès réception. Les réclamations sont prises en compte si elles sont reçues dans un délai de six mois après la date de parution du numéro. Les abonnements sont pris à l'année/volume.

L'Information grammaticale est disponible en ligne :

<http://poj.peeters-leuven.be>

Note : Les numéros antérieurs à 2000 ou les numéros isolés peuvent être obtenus contre **15 € Franco**